

روایتگری و بستار در سینما

بابان

...ریچارد نوپرت: ترجمه‌ی علیرضا نوری رضوی: ...



...کانون: ۳۵





پایان

سرشناسه: نوپرت، ریچارد جان

Neupert, Richard John

عنوان و نام پدیدآور: پایان، روایتگری و بستار در سینما / ریچارد نوپرت / ترجمه‌ی علیرضا نوری رضوی

مشخصات نشر: تهران، نشر گیلگمش، ۱۴۰۲

مشخصات ظاهری: ۳۰۶ ص

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۸۴۷۰-۶-۰

وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا

یادداشت: عنوان اصلی: The end: narration and closure in the cinema, 1995

یادداشت: کتاب‌نامه صص ۲۹۱-۲۸۱

موضوع: سینما

Motion pictures: موضوع

موضوع: پایان‌بندی (معانی و بیان)

Closure (Rhetoric): موضوع

شناسه‌ی افزوده: نوری رضوی، علیرضا، ۱۳۳۱، مترجم

رده‌بندی کنگره: PN۱۹۹۵

رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۲

شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۸۴۲۲۳۸۹

اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی: فیپا

روایتگری و بستار در سینما

کتابان



...ریچارد نوپرت: ترجمه‌ی علیرضا نوری رضوی...

نشر گیلگمش: ناشر کتاب‌های هنر خانوادگی فرهنگی چشمه

پایان
-روایتگری و بنسټار در سینما-
ریچارد نوپرت
ترجمه‌ی علیرضا نوری رضوی

ویراستار: پوریا گلشناس
مدیر هنری: سعید فروتن
همکاران آماده‌سازی: ناهید شادیده، سارا علالدینی
لیتوگرافی: باختر
چاپ: لوح آیین
تیراژ: ۳۵۰ نسخه

چاپ اول: تابستان ۱۴۰۲، تهران
ناظر فنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.
شابک: ۰-۶-۹۸۴۷۰-۹۸۴۷۰-۶۶۲۲-۹۷۸

قیمت: ۲۴۰۰۰۰ تومان

دفتر مرکزی خانوادگی فرهنگی چشمه: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کریم‌خان: تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کورش: تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی فلامک: شهرک غرب، خیابان استاد شجریان (فلامک شمالی) نبش نوزدهم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۷۲۰۹۵ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی بابل: بابل، خیابان مدرس، نبش مدرس ۲۱، مرکز خرید پلازا، طبقه‌ی ۳، واحد ۳۱۱. تلفن: ۲-۴۴۴۲۳۰۷۱ (۰۱۱) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی کارگر: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی جم: تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جم‌ستر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱. تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲ — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی دلشدگان: مشهد، بلوار وکیل آباد، بین وکیل آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی رشت: رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، ابتدای کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۲۸۹ (۰۹۰) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی البرز: کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مهرادمال، طبقه‌ی پنجم. تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ (۰۲۶) — کتاب‌فروشی نشر چشمه‌ی دانشگاه: تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، بین فخر رازی و دانشگاه، پلاک ۱۲۰۶. تلفن: ۶۶۴۷۹۴۷۰

www.cheshmeh.ir

 cheshmehpublication

 cheshmehpublication

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

برای کارولین، کتی و سوفی

فهرست

۹	مقدمه‌ی مترجم
۱۳	یک: درآمد
۴۷	دو: فیلم متن بسته
۱۰۷	سه: فیلم داستان باز
۱۵۵	چهار: گفتمان باز
۱۸۹	پنج: فیلم متن باز
۲۴۷	شش: نتایج

پیوست‌ها | ۲۵۷

۲۵۹	پیوست الف: بخش‌بندی فیلم مرد آرام
۲۶۳	پیوست ب: بخش‌بندی فیلم چهارصد ضربه
۲۶۷	پیوست ج: بخش‌بندی فیلم آخر هفته
۲۷۱	یادداشت‌ها
۲۸۱	منابع
۲۹۳	واژه‌نامه‌ی فارسی به انگلیسی
۲۹۷	واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی
۳۰۱	نمایه

مقدمه‌ی مترجم

کتاب پایان: روایتگری و بستار در سینما، به قلم ریچارد نوپرت، یکی از معدود آثاری است که به مبحث پایان در سینما پرداخته‌اند. مؤلف استاد هنر در دانشگاه جورجیا و دانش‌آموخته‌ی دانشگاه ویسکانسین است. حوزه‌ی پژوهش وی شامل سینمای فرانسه، نظریه‌ی روایت و انیمیشن است و چندین کتاب در این مباحث تألیف و ترجمه کرده است. گفتنی است که افراد برجسته‌ی دیگری چون دیوید بُردول، کریستین تامسون و جَنیت استایگر نیز از استادان یا دانش‌آموختگان دانشگاه ویسکانسین هستند و متون پُرازشی را به طور جمعی و جداگانه ارائه داده‌اند.

نوپرت درباره‌ی اهمیت پایان می‌نویسد: «در حالی که آغازها لحظات بسیار ممتازی در خطاب فیلم به تماشاگرند، پایان حاصل نهایی تمامی تلاش روایت است؛ پایان این امتیاز را دارد که، چه حین تماشای فیلم و چه پس از پایان یافتن آن، منبع صحت و تأیید فرایند خوانش قرار می‌گیرد. تماشاگر در انتظار میزان معینی از فرجام و بستار روایت می‌نشیند و به نقطه‌ی پایان ممکن چشم می‌دوزد.» رویکرد نوپرت برای ارزیابی پایان‌ها بر پایه‌ی تمایز میان دو لایه‌ی داستان و گفتمان استوار است. فرجام داستان مستلزم به پایان

رساندن کنش‌ها و رویدادهای اصلی داستان در یک چارچوب علی است و گفتمانِ روایت از طریق ترفندهای بستار فرو بسته می‌شود. نوپرت، در نقل قولی از آرمین کُتین مورتیمر، می‌گوید: «ایده‌ی بستار روایت به طور کلی بستگی دارد به حس رضایتمندی از این‌که عناصر داستان در نقطه‌ای مناسب به پایان می‌رسند و مشکلات و چالش‌های عرضه شده مرتفع می‌شوند... خلاصه‌ی کلام، آن‌چه باز شده بود اکنون بسته می‌شود.» این ایده‌ی بستار در مورد بسیاری از آثار سینمایی صدق می‌کند، بیننده‌ی فیلم، با پی‌گیری گسترش علی وقایع داستان، در مورد آن‌چه به وقوع خواهد پیوست و نهایتاً درباره‌ی فرجام داستان گمانه‌زنی می‌کند و در پایان انتظارات او تأیید می‌شوند. اما تمامی آثار سینمایی داستان خود را به فرجام نمی‌رسانند. ما با فیلم‌هایی مواجه می‌شویم که حاوی داستان‌های چندپاره و ازهم‌گسیخته‌اند و اتفاقات و پیشامدها را برجسته می‌کنند و از این طریق ساختار علی و قواعد قراردادی مرسوم را عامدانه می‌شکنند تا دنیای واقعی تری را به تصویر بکشند. در حالی که بسیاری از فیلم‌ها گفتمانِ روایت خود را از طریق ترفندهای گوناگون بستار چون نما، موسیقی، صدای برون‌تصویری راوی فرومی‌بندند، اما فیلم‌هایی نیز وجود دارند که نه تنها گفتمانِ روایت خود را باز می‌گذارند، بلکه گفتمانی تناقض‌گو دارند که باعث شکاف در روایت و دشواری در باورپذیری اثر می‌شود.

نوپرت، با ارزیابی فرجام داستان و بستار، گفتمانِ فیلم‌ها را در یکی از چهار دسته‌ی پیشنهادی خود جای می‌دهد. هدف او از طرح و پیشنهاد این چهار دسته «ارائه‌ی ابزاری برای منتقدان فیلم است تا فرایندهای درهم‌تنیده‌ی روایت‌گری و نظاره‌گری و آغاز و پایانی را که به روایت‌ها شکل می‌دهند، از هم تفکیک و ارزیابی کنند»:

متن بسته: داستان فرجام می‌یابد و گفتمانِ روایت بسته می‌شود.
 داستان باز: داستان فرجام نمی‌یابد، اما گفتمانِ روایت بسته می‌شود.
 گفتمانِ باز: داستان فرجام می‌یابد، اما گفتمانِ روایت باز می‌ماند.

متن باز: داستان فرجام نمی‌یابد و گفتمانِ روایت نیز باز می‌ماند. فیلم‌های دسته‌ی «متن بسته» به خاطر داستان فرجام‌یافته و بستار گفتمان‌شان دارای پایانی مستحکم‌اند، چالش‌های خود را به شیوه‌ی علی به فرجام می‌رسانند و پرسش درخور تأملی برای تماشاگر به جای نمی‌گذارند. ایراد سینماگران مدرن از فیلم‌های این دسته این است که نوع خاصی از واقعیت را به دلایل تجاری، ایدئولوژیک و غیره عرضه و ترویج می‌کنند. نوپرت فیلم مرد آرام (جان فورد، ۱۹۵۲) را برای این دسته مورد مطالعه قرار می‌دهد.

فیلم‌های دسته‌ی «داستان باز» دارای داستان‌هایی هستند که از روابط علی سست‌تری پیروی می‌کنند و کاملاً فرجام نمی‌یابند، اما بستار گفتمانِ روایت را حفظ می‌کنند. حامیان این دسته، برخلاف دسته‌ی پیشین، ادعا می‌کنند که پیشامدها و عوامل غیرمنتظره چهره‌ی واقعی‌تری به داستان‌های‌شان می‌بخشند. نوپرت فیلم چهارصد ضربه (فرانسوا تروفو، ۱۹۵۹) را برای بررسی این دسته برمی‌گزیند.

فیلم‌های دسته‌ی «گفتمان باز» داستان خود را به فرجام می‌رسانند، اما گفتمان روایت‌شان را باز می‌گذارند. نوپرت دسته‌ی «گفتمان باز» را به عنوان دسته‌ای نظری مطرح می‌کند. در این دسته، فیلم بی‌آن که داستان فرجام‌یافته را امتداد دهد یا داستان جدیدی را آغاز کند به روایتگری خود ادامه می‌دهد. از آن جایی که نمونه‌ی دقیق فیلمی که در این چارچوب بگنجد یافت نمی‌شود، نوپرت به بررسی فیلم‌هایی می‌پردازد که به برخی از ویژگی‌های این دسته نزدیک می‌شوند.

دسته‌ی «متن باز» نه داستان خود را به فرجام می‌رسانند و نه گفتمان روایتش را فرومی‌بندند. سست‌ترین پایان‌ها در این دسته جای می‌گیرند. نوپرت می‌نویسد: «یکی از انگیزه‌های فیلم‌سازی چون گدار، آکرمن و کریس مارکر گرایش آن‌ها به امتناع از کار کردن در محدودیت‌های ایدئولوژیک سینمای داستانی تجاری است.» فیلم‌های این دسته، برخلاف

دسته‌ی «متن بسته»، از صورت‌های غالب اجتناب می‌ورزند. نوپرت فیلم آخر هفته (ژان لوک گدار، ۱۹۶۷) را برای بررسی این دسته برمی‌گزیند.

مرداد ۱۳۹۹

فصل یک درآمد

روایت آغاز و پایانی دارد؛ حقیقتی که هم‌زمان آن را از باقی جهان متمایز می‌کند.

کریستین میتر^(۱)

پایان‌ها و روایت‌گری

هر خواننده‌ای که پیش از «رسیدن» به پایان رمان نگاهی به برگ آخر آن می‌اندازد به خوبی می‌داند پیش‌بینی نتیجه‌ی داستان یکی از لذت‌ها و دل‌نگرانی‌های کلیدی خواندن است. بی‌تردید وقتی در یک سینمای محلی به تماشای فیلمی نشسته‌ایم، نمی‌توانیم به اتاق پروژکتور برویم و درخواست کنیم که بگذارند به دقایق پایانی فیلم نگاهی بیندازیم، اما اشتیاق ما به پیش‌بینی فرجام داستان تمامی لحظاتی را شکل می‌دهد که در مقابل فیلم می‌گذرانیم. فارغ از توانایی مادر دانستن زود هنگام پایان، باید پذیرفت که «ارزش» دانستن فرجام نهایی در برخی از ژانرها و شیوه‌های تولید به شدت متفاوت است. مثلاً برای پیش‌بینی این که لوسی وارنر در فیلم حقیقت تلخ (لئو مک‌کری، ۱۹۳۷) به شوهر قبلی خود جری، و نه به دن لیسون، باز می‌گردد نیازی نیست مدرک

استادی در مطالعات سینما داشته باشید؛ بهرغم تمام سرنخ‌های متنی^۱ و قواعد کلی، نقش جری را کری گرانت^۲ و نقش لیسون را یک «بازنده‌ی» همیشگی به نام رلف بلیمی ایفا می‌کنند. (تصویر ۱-۱) با این حال، به وقوع پیوستن آن چه اجتناب‌ناپذیر است بخشی از لذت تماشای فیلم‌های ژانری است. با وجود این، پیش‌بینی مرگ کاراکتر N در یک حادثه‌ی رانندگی در فیلم فناپذیر (آلن رُب‌گری، ۱۹۶۳)، یا فرار نهایی آنتوان دوانل به سمت دریا در فیلم چهارصد ضربه (فرانسوا تروفو، ۱۹۵۹) یا تبدیل کُرن به یک چپ‌گرای آدم‌خوار در فیلم آخر هفته (ژان لوک گدار، ۱۹۶۷) تقریباً غیرممکن به نظر می‌رسد. گذشته از این، به نظر نمی‌رسد که صرف دانستن پایان چنین فیلم‌های هنری‌ای، در مقایسه با فیلم‌های ژانری که به ترتیب علت و معلولی نظم یافته‌اند، همان لذت



تصویر ۱-۱: حقیقت هنرمندانه، پایان خوش: جری و لوسی واریئر به هم بازمی‌گردند

۱. منظور از متن در این جا فیلم‌نامه یا داستانی که فیلم براساس آن ساخته شده باشد نیست، بلکه تمامیت فیلم عرضه‌شده به مخاطب است.

۲. کری گرانت در زمان خود یک ابرستاره‌ی آمریکایی بود.

یا ارزش را در مخاطب برانگیزد. هدف کتاب پایان دست یافتن به توافق دقیقی درباره‌ی چگونگی شیوه‌های بسیار متفاوتی است که فیلم‌های گوناگونی که در ادوار و سنت‌های متنوع ساخته و پرداخته می‌شوند برای بیان داستان‌های خود برمی‌گزینند و همچنین این که کی و چگونه از بیان «داستان» خود باز می‌ایستند. منتقدان ادبی و سینمایی همواره دغدغه‌ی تشخیص اصول ساخت و نظم روایت را در سر داشته‌اند که آیا قهرمان به اهداف اصلی خود رسیده یا خیر، با این حال، بستار سبکی آن روی هم رفته یکپارچه باشد. (۲) الگوی ساختار دوگانه‌ی روایت ریشتر، مانند اسمیت، فرض را بر دو وجه متمایز روایت می‌گذارد که یکی شامل داستان و درون‌مایه و دیگری شامل سبک و روایتگری می‌شود.

این الگوهای ادبی کمک می‌کنند تا از آن‌چه روایتگری و پایان‌ها باید به انجام برسانند شرح مفیدی عرضه کنیم. طبق این الگوها، پایان بخشیدن به متن شامل دو لایه یا کارکرد مستقل متنی می‌شود که یکی داستان و دیگری روایت داستان را در بر می‌گیرد. منتقدان دیگری، چون ژولیا کریستوا، نیز فرجام داستان و میزان بستار روایت را از یکدیگر تفکیک و آن‌ها را جداگانه ارزیابی می‌کنند. (۳) تحقیقات من نیز از همین رویکردها پیروی می‌کند، ولی دوگانگی تکمیل روایت را از طریق الگوی روایت‌گرایی جمعی که براساس تنوع، کارکرد و تأثیر راهبردهای گوناگون بستار بنا شده است در متون سینمایی به کار می‌گیرد. بدین ترتیب، کتاب پایان‌واژگان و روش‌هایی را تصریح می‌کند تا از طریق آن‌ها بتوان دریافت که روایت‌های فیلمی دقیقاً چگونه پایان می‌یابند و نیز چگونه فعالیت‌های پیچیده‌ی دریافت، فهم و انتظارات بیننده را در روند فیلم به سوی این پایان‌ها هدایت می‌کنند.

به سوی نشانه‌شناسی و بستار روایت

امبرتو اکو بستار روایت را در کتاب اثر گشوده واکاوی می‌کند، اما درباره‌ی این که

دسته‌بندی «باز» و «بسته» ای او تا چه حدی می‌تواند معنادار باشد ابراز تردید می‌کند: «گشودگی، به معنای ابهام اساسی در پیام، امری همیشگی در آثار هنری به شمار می‌آید و نمی‌توان به‌وضوح دریافت که عبارت «اثر بسته» تا چه اندازه می‌تواند معنادار باشد.» (۴) اکو در ادامه توضیح می‌دهد که مفهوم «اثر باز نه یک دسته‌بندی نقادانه بلکه الگویی فرضی است» که امکان آغاز طرح ساده‌ای در رابطه با یک گرایش در هنر معاصر را برای منتقدان فراهم می‌کند. (۵) برای اکو میزان «گشودگی» در اثر هنری هرگز نمی‌تواند مطلق باشد و واژگان «باز» و «بسته» استعاره‌هایی برای ویژگی‌های ساختاری و نه در عملکردهای واقعی باقی می‌مانند.

من، برخلاف اکو، در واقع خواهان تقسیم‌بندی فیلم‌ها به «دسته‌بندی‌های نقادانه» ام، زیرا این بحث همیشگی در مورد راهبردهای گشودگی و بستار، طبق یک میزان شناور مبهم بین گشودگی مطلق و بستار کامل، به‌راستی ما را از تحقیق و تفحص درباره‌ی خود بستار باز می‌دارد. الگوی اکو، صرفاً با یافتن تفاوت‌های پایان‌ها با نمونه‌های افراطی آن، از هدف مشخص بررسی نحوه‌ی پایان متون اجتناب می‌ورزد. به پایان رساندن متن، همچون آغازیدن آن، بخشی اساسی در ساختن روایت محسوب می‌شود. بنابراین، تفسیر نتیجه‌ی فیلم برای بیننده‌ی عام و نیز منتقد فیلم باید مرتبط با تفسیر کل متن باشد. چنان که مارک ورنِت می‌نویسد: «این بستار روایت به‌قدری مهم است که از یک طرف، نقش عنصر نظم‌دهنده‌ای را ایفا می‌کند که کارکرد پایان‌بخشی متن انگاشته می‌شود؛ و از طرف دیگر، پرورش دستگاه یا دستگاه‌های متنی را امکان‌پذیر می‌کند که به روایت شکل می‌دهند.» (۶)

الگوی روایت‌گرایانه‌ای که لازمه‌ی توضیح روایت‌های پیچیده و پایان‌آنهاست باید به اندازه‌ی کافی دارای مضامینی باشد که سایر منتقدان «درون‌مایه»، «فرم»، «داستان» و «سبک» می‌نامند. نشانه‌شناسی کاملاً قادر

است که این کارکردها را بهتر آشکار و تعریف کند، همچنین این امکان را فراهم می‌آورد که کنشگری تماشاگر به تولید «بیانگری» و «بیان‌شده» در روایت را به دقت شناسایی کنیم. هیچ‌یک از این دو فرایند نمی‌توانند مستقلاً و بدون دیگری وجود داشته باشند یا عمل کنند، زیرا «آن‌چه بیان شده است» نیاز به فرایند روایتگری دارد تا موجودیت پیدا کند. بنابراین، روایت از دو فرایند تشکیل می‌شود، درست مانند دال و مدلول در نشانه که به یکدیگر وابسته‌اند.

هدف نشانه‌شناسی از آغاز همان چیزی بوده که فردینان دو سوسور آن را «علم مطالعه‌ی زیست نشانه‌ها در کانون زیست اجتماعی» (۷) می‌خواند. چنان که رولان بارت در درآمد شماره‌ی ۴ نشریه‌ی ارتباطات توضیح می‌دهد: «نشانه‌شناسی موضوع مطالعه‌ی خود را از تمامی دستگاه‌های نشانه برگرفته است، فارغ از صورت مادی آن‌ها، محدودیت‌های آن‌ها: تصاویر، اشارات، اصوات آهنگین، اشیاء و رانه‌های آیینی... و اگرچه این‌ها همیشه «زبان‌ها» نیستند، دست‌کم دستگاه‌های معنارسانی‌اند.» (۸) بنابراین، درحالی‌که نشانه‌شناسی در مجاورت تحلیل زبان‌شناسی ریشه یافت، طرح کلی آن همواره اقتباس روش‌شناسی از هرگونه علم اجتماعی است که دانشی در مورد تولید و ادراک نشانه‌ها، رمزها و در نهایت بار معنایی در اختیار می‌گذارد.

با این حال، یکی از مشکلات عمده‌ی تحلیل نشانه‌شناسانه ابهام یا حتی تناقض واژگان آن است که به‌ویژه در انطباق و اقتباس واژگان «گزاره و ارتباط کلامی» و زوج زبان‌شناسانه‌ی «گفتمان و داستان/تاریخ» امیل بن‌وینسته در مطالعات سینمایی مشهود است. (۹) مشکل به کارگیری واژگانی چون گفتمان و تاریخ/داستان این است که منتقدان مختلفی آن را به کار گرفته‌اند و معنای آن‌ها در آثار کسانی چون امیل بن‌وینسته، رولان بارت، کریستین متز و ژرار ژنت تفاوت می‌کنند. در انتخاب واژگان و الگوهای روایت‌گرایانه باید از تاریخ نشانه‌شناسی-زبان‌شناسی آن‌ها مطلع بود. اما رساله‌ی پیش‌رو از اصطلاحات کاربردی‌تر «داستان» و «گفتمان روایت»

بهره می‌گیرد. رویکرد نظریه‌پردازانه‌ی من به «روایت» شامل فرایندی دوگانه می‌شود: نخست، داستان یا لایه‌ی بازنموده؛ سپس، گفتمانِ روایت یا لایه‌ی بازنمودی. این رویکرد هر متنی را به صورت ارتباط پویایی میان گفتمانِ روایت و داستان در نظر می‌گیرد تا بتوان روایت و به طور مشخص پایان‌ها را به عنوان نتایج فرایندی کارساز میان این دو ساختار دلالته‌گری درک کرد. پایان شامل فرجام داستان و نیز بَستار گفتمانِ روایت می‌شود که مستلزم تعریف واضحی از داستان و همچنین کارکردهای گفتمانی است. این الگوی دوجوهی روایت‌گری به ما امکان می‌دهد تا آن‌چه را ریشتر و اسمیت «تمامت درون‌مایه» می‌نامند با وضوح بیش‌تری از «ترفندهای بَستار» تفکیک کنیم.

داستان و فرجام (گره‌گشایی)

در تعریف داستان با یک امر ضروری ولی ظاهراً غیرممکن مواجه می‌شویم و آن طرح گزارشی اساسی و کامل درباره‌ی این است که داستان حداقلی به‌واقع چیست. از نظر کریستین متز، داستان سینمایی «زنجیره‌ای از رویدادهای زمانمند» (۱۰) است؛ لازم است که داستان بیش از یک رویداد و طرح زمان داستانی داشته باشد. جان‌اتان کالر نیز داستان را «زنجیره‌ای از رویدادهای گزارش‌شده» (۱۱) توصیف می‌کند. یکی از مشکلات این تعاریف این است که به‌قدری کلی‌اند که انواع دیگر متونی را که مشخصاً روایت نیستند نیز در بر می‌گیرند، زیرا هر متنی که به صورت زنجیره‌ای از رویدادها تفسیر شود می‌تواند داستان به‌شمار آید. تعریف داستان به چیز بیش‌تری نیاز دارد. توضیح تروتان تودوروف، مبنی بر این که داستان شامل دو لایه‌ی «منطق رویدادها» و «کاراکترها» است، آغازی برای تدقیق بیش‌تر این تعریف است. (۱۲) سیمور چَتمَن داستان را با عطف به جدول نشانه‌شناسی لونیس جلمزلیو تعریف می‌کند: داستان «محتوا»ی روایت‌گری فیلم و نیز یک پیوستار یا دستگاہی کامل از رویدادهای متصور است. (۱۳) چَتمَن بدین طریق این واقعیت را که

هیچ زنجیره‌ای از رویدادها نمی‌تواند به طور کامل در متن نشان داده شود با ایده‌ی نقل ادغام می‌کند؛ چیدمان روایت ضرورتاً شامل تقلیل و بُریده‌نگاری^۱ در سطح داستان می‌شود.

این تعاریف همگی این پرسش را به ذهن متبادر می‌کنند که داستان برای بیننده در چه جایگاهی قرار می‌گیرد. اگر داستان، چنان که کالر ادعا می‌کند، شامل رویدادهایی است که تماماً به نمایش گذاشته نمی‌شوند، پس نیازی نیست که تمام عناصر داستان را ببینیم یا بشنویم. داستان، از نظر تودوروف، به شکلی انتزاعی باقی می‌ماند و تماشاگر طی اجرای گفتمان روایت آن را درک و بازسازی می‌کند. داستان‌ها از اتفاقاتی شکل می‌گیرند که چَتْمَن آن‌ها را به‌وضوح «کنش‌ها یا رویدادها تعریف می‌کند. هر دو وضعیت را دگرگون می‌سازند.» (۱۴) با برچسب «تغییر وضعیت» بر کنش، چَتْمَن نظم زمانی یا گسترش را امکان‌پذیر می‌کند و تعریف خود را با مفهوم نقش‌مایه‌ی فرمالیست‌ها یکسان می‌سازد. «کنش» شامل یک کاراکتر در جایگاه کنشگر خود می‌شود، درحالی‌که «رویداد» از کاراکتر یا سایر عناصر داستانی در جایگاه سازمایه‌ی خود بهره می‌گیرد. بنابراین، رویدادهای داستان درون زمان داستانی وجود دارند، درحالی‌که عناصر داستانی فضای داستان را اشغال می‌کنند. (۱۵) کاراکترها، کنش‌های آن‌ها و عناصر محیطی (عناصر چیدمان) همگی به داستان شکل داده و ابعاد زمانی و فضایی را به وجود می‌آورند.

پس تا این جا، داستان زنجیره‌ای از رویدادهایی است که شامل کاراکترها، کنش‌ها و چیدمان می‌شوند. یکی از متغیرهای فیلم‌های مورد بررسی این رساله میزان علیت میان کنش‌هاست، نوع منطق علت و معلولی که بنیان کنش است قویاً بر میزان پایان‌بخشی داستان تأثیر می‌گذارد. از آن جا که تمامی

۱. ellipsis: تمامی وقایع ممکن در روایت بازنمود نمی‌شوند، وگرنه روایت زندگانی یک فرد برجسته باید چند ده سال به طول بینجامد.

رویدادهای داستان در پیش رفتن از یک کنش یا وضعیت به کنش یا وضعیت دیگر ارزش محوری برابری ندارند، باید اذعان کرد که تمامی کاراکترها در شکل دادن به رویدادهای گوناگون داستان اهمیت کانونی برابر نیستند و باید میان عناصر اصلی و فرعی داستان تمایز قایل شویم. رولان بارت این عناصر را کارکردها و نمایه‌ها تعریف می‌کند: کارکردهای اصلی به آن‌هایی اطلاق می‌شود که وظایف بنیادین و «محوری» دارند، درحالی‌که کاتالیزورها بیش‌تر نقش مکمل و فرعی را ایفا می‌کنند. کارکرد اصلی مسیرهای جایگزین ممکن را باز و بسته می‌کند؛ بنابراین این کارکردها نسبت به کاتالیزورها «اهمیت» بیش‌تری دارند. (۱۶) نمایه‌ها را نیز می‌توان به «نمایه‌های دقیق» و «مخبرها» تقسیم کرد. نمایه‌ها دلالت بر احساسات، فضای محیط یا حتی حالت روحی-روانی دارند (مثلاً بارت از «سوءظن» استفاده می‌کند)، درحالی‌که مخبرها به جا دادن حکایت در دنیای نقل یاری می‌رسانند: «همواره موظف به اعتبار بخشیدن به واقعیت آن چیزی‌اند که به آن اشاره می‌شود.» طریقی که رولان در فیلم آخر هفته خود و خود را با شتاب تغییر جهت می‌دهد نمایه‌ای از بی‌حوصلگی اوست، درحالی‌که میان‌نوشته‌ی کیلومتر شمار و ساعت، مخبر پیش‌روی او در مسیر به شمار می‌آیند.

در نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند برای تشکیل الگوهای صوری یا رمزها به یکدیگر متصل و نسبت به نشانه‌های دیگر برجسته شوند و دستگاه معنارسانی بزرگ‌تری را به وجود آورند. شناسایی دقیق رمزهای روایت یکی از فعالیت‌های نظاره‌گری است که یافتن، پی‌گیری و درک واحدهای گوناگون روایت‌گری هر متنی را در بر می‌گیرد. بنابراین، داستان دستگاہی پیچیده از کاراکترها، کنش‌ها و رویدادهاست که به ترتیب زمانی و احتمالاً علی‌سازمان‌دهی و تماماً توسط فعالیت‌های بیننده بازسازی می‌شوند، اما رمزهایی که برای گسترش و تکمیل روایت به کار گرفته می‌شوند مستلزم توضیح بیش‌تری‌اند. مثلاً درحالی‌که چارچوب کلی داستان می‌تواند

به سادگی توجه ما را به رویدادها جلب کند، باید به رمزهای متن که به نسبت‌های گوناگون تکمیل می‌شوند نیز توجه کرد. در این جا نیز تودوروف دوباره با ارائه‌ی تعریفی از روایت کامل حداقلی بسیار مفید واقع می‌شود: «روایت "ایده‌آل" با یک موقعیت باثبات آغاز می‌شود که نیرو یا اجباری آشفته‌اش می‌کند. این آشفتگی باعث ایجاد یک وضعیت نامتعادل می‌شود؛ اگر نیروی دیگری در خلاف جهت بر آن اعمال شود، تعادل دوباره برقرار می‌شود.» (۱۷) در حالی که چنین گزارشی بیش‌تر به یک آزمایش فیزیک شباهت دارد تا خلاصه‌ای از روایت، اما عنصر لازمی را برای درک داستان کامل یا فرجام‌یافته نشان می‌دهد: دستیابی به تعادل و نقطه‌ی ایستایی.

داستان از نظر منطقی به کنش‌ها، کاراکترها و عناصر دیگری تقسیم می‌شود که به کارکردها و نمایه‌ها نیز تعریف می‌شوند. بنابراین، کنش کامل به کنشی اطلاق می‌شود که از یک گره محوری داستان به سوی فرجام آن کارکرد داستان جریان یابد. مثلاً یکی از کنش‌های بزرگ داستان می‌تواند این باشد که کلانتر باید قاتل را تا آمدن قاضی به شهر و برگزاری دادگاه در حبس نگه دارد. چنین کنشی نقطه‌ی پایان خود را دارد، زیرا به توفیق یا شکست کلانتر در انجام این مأموریت اشاره می‌کند. در هر صورت، باید به هرمنوتیک این کنش که «آیا کلانتر قادر به حبس زندانی خواهد بود یا خیر؟» پاسخ داده شود تا کنش مذکور فرجام‌یافته قلمداد شود. این کنش در فیلم ریو براوو (هوارد هاکس، ۱۹۵۹) به تنهایی چندین ساعت داستانی^۱ به درازا می‌کشد تا فرجام یابد.

به ندرت پیش می‌آید که فیلمی صرفاً از یک رمز کنشی^۲ واحد تشکیل شود. رویدادهای ساده‌ی داستان یک فیلم و سترن ممکن است شامل چیزهایی

۱. زمان داستانی با زمان واقعی نظاره‌گری متفاوت است. مثلاً سفر به شهر دیگری ممکن است طی چند دقیقه به نمایش گذاشته شود.

۲. action code (یا: رمز پروآیتریک (proairetic code)): برای ایجاد کنش و حس تعلیق در مخاطب استفاده می‌شود، به کنشی اطلاق می‌شود که حکایت از کنشگری بیش‌تر در روایت دارد.

چون «ورود به شهر، سوار بر اسب»، «غروب خورشید» یا «ورق بازی کلاتر با زندانی» شوند. بنابراین، محوریت یا کاتالیزوری بودن کارکرد رویداد می‌تواند براساس سرانجام یافتن آن تفسیر شود. یک دونل مرگ‌بار در فیلم وسترن به وضوح نتیجه‌ی قاطعانه‌تری نسبت به «سرکشی اوضاع و نظارت کلاتر» خواهد داشت، با این حال هر دو رویداد مستلزم پایان‌اند، حتی اگر این پایان را بیننده استنتاج کند یا کاراکترهای دیگر به آن اشاره کرده باشند. در بسیاری از مواقع فرجام رویدادها در فیلم‌های کلاسیک هالیوودی به صورت نقیضه^۱ عرضه می‌شوند، مانند فیلم کلاتر بی‌پاک (برت کِندی، ۱۹۶۹) که در آن کاراکتری که جیمز گارنر نقشش را بازی می‌کند می‌گوید: «فقط دارم از این جا به استرالیا می‌رم.» هر چند، برخلاف کابوی کلاسیک، هرگز شهر را ترک نمی‌کند.

فرجام داستان مستلزم به پایان رساندن رمزهای کنشی بزرگی است که رویدادها و کاراکترها را در بر گرفته‌اند و به پیش می‌برند. در ملودرام‌هایی چون فیلم همه‌ی آن چیزهایی که خدا مجاز می‌داند، گره‌گشایی داستان شامل این تصمیم نهایی می‌شود که آیا گری (چین وایمن) به ندای قلب خویش گوش داده و با ران کربی (راک هادسون) باغبان می‌ماند یا خیر؛ این تصمیم اوج بسیاری از رمزهای کنشی مرتبط را تعیین می‌کند که شامل خانواده و دوستان او می‌شود. (تصویر ۱-۲) فیلم موزیکال هم به همین صورت، غالباً دارای بسیاری از رمزهای کنشی مرتبط است و توفیق یا شکست نهایی بخش موزیکال فیلم ممکن است سرنوشت مالی سرمایه‌گذاران فیلم را رقم بزند، واکنش کاراکترهای دیگر به شکوفایی روابط عاشقانه‌ی زوج اصلی را تعیین کند و خیلی از روابط موازی کاراکتری را مشخص کند که برای ایجاد تنوع به داستان اضافه شده‌اند. ریک

۱. parody (سینما و تلویزیون، هنرهای نمایشی): متنی که در آن متون ادبی یا نمایشی دیگر را استهزا و نقد و تقلید می‌کند (واژه‌های مصوب فرهنگستان)



تصویر ۱ - ۲: همی آن چیزهایی که خدا مجاز می‌داند، گری کنارِ ران می‌ماند

آلتمن فرمول فیلم موزیکال و سرانجام آن را به واضح‌ترین نحوه طرح می‌ریزد. او می‌نویسد نتیجه‌ی عاشقانه‌ی فیلم موزیکالِ نمونه‌وار بستگی به هماهنگی زوجی دارد که پیش‌تر در نزاع بوده‌اند و این هم‌زمان نظام‌های ارزشی متضاد پیشین آن‌ها را در هم ادغام می‌کند. (۱۸)

مشاهده، شناسایی و درک رمزهای کنشی اصلی داستان به مقادیر گوناگونی بستگی به توانایی و توجه بیننده دارند. در ادامه‌ی این فصل تعریف جامع‌تری از تماشاگر عرضه خواهد شد، اما در مقطع کنونی فرض را بر این می‌گذاریم که تماشاگر فردی است که به نکات محوری فیلم دست می‌یابد، لحظات مرتبط در فیلم موردنظر و در فیلم‌های مشابه را در ذهن خود مرور می‌کند و درباره‌ی نتیجه‌ی آنی یا نهایی فرضیه‌سازی می‌کند. در واقع، جرالِد پرنس درباره‌ی روند فعال تماشاگر در دست‌یابی به پایان متن، هنگامی که نتایج ممکن صحنه‌های مشاهده‌شده را سبک‌سنگین می‌کند، می‌گوید: «خواندن یک متن به معنای انتظار برای پایان آن است و کیفیت این انتظار به معنای

کیفیت روایت است.» (۱۹) هر چه سریع‌تر بتوان نتایج رویدادهای گوناگون یا تمامیت فیلم را حدس زد، انتظارات پویای تماشاگر نیز به همان نسبت کاهش می‌یابد، دیوید بُردول فرایند فرضیه‌سازی را به کاهش گزینه‌ها توصیف می‌کند: «آماده‌ایم تا کنش‌ها را در قالب محدودی از "نتایج" جای دهیم.» (۲۰)

بنابراین، داستان به صورت زنجیره‌ای از کارکردها، نمایه‌ها، مخبرها و کاراکترهای هم‌پسته درک می‌شود که هر کدام تأثیر متفاوتی بر فرجام هر یک از صحنه‌ها و پایان‌نهایی می‌گذارد. در فیلم واگن دسته‌ی موسیقی (وینسنت مینلی، ۱۹۵۳)، تونی هاتر و گابریل جرارد در سنترال پارک متوجه می‌شوند که در واقع می‌توانند با هم برقصند و این رهنمودی است برای تماشاگر که سرانجام باید در انتظار یک نمایش موفق و نیز پیوندی عاشقانه باشد. در فیلم کازابلانکا (مایکل کرتیس، ۱۹۴۲)، تماشاگر زنجیره‌ای از رویدادهایی را می‌بیند که فاش می‌کنند ریک، به‌رغم ادعاهای تکراری قبلی‌اش، خود را برای دیگران «به مخاطره» خواهد انداخت. مثلاً هنگامی که به پناهنده‌ی بلغاری زیبایی کمک می‌کند تا مبلغ پول موردنیاز برای اخذ ویزای لیسبون را به دست آورد، دیگر به نظر محتمل می‌رسد که او به ایلسا لُوند، زن رویاهای خود، نیز کمک خواهد کرد تا به همراه شوهرش کازابلانکا را ترک گویند. بدین طریق، داستان‌ها از رویدادهای کوچکی تشکیل می‌شوند که بسیاری از آن‌ها بی‌ربط یا بی‌اهمیت به نظر می‌رسند، اما نهایتاً بر رویدادهای اصلی داستان تأثیر می‌گذارند. مثلاً فیلم‌های آلفرد هیچکاک غالباً مملو از اشیایی مانند سیگار، فندک، عینک و کیف‌اند؛ چنین اشیایی در برخی از فیلم‌ها مخبرهای ساده در نظر گرفته می‌شوند، اما در فیلم‌های هیچکاک به سرنخ‌های مهمی برای نتیجه‌ی نهایی داستان تبدیل می‌شوند.

درحالی‌که هر یک از عناصر فیلم از لحاظ نظری در محدوده‌ی «عناصر داستانی» قرار می‌گیرند، همه‌ی این عناصر به تکمیل کنش‌های اصلی داستان کمکی نمی‌کنند. گره‌گشایی داستان فیلم مستلزم آن است که رمزهای کنشی

پیش‌برنده‌ی داستان (مثلاً شکست راهزنان، یافتن شغلی یا ازدواجی) تکمیل شوند. بنابراین، در پایان فیلم شین (جورج استینوس، ۱۹۵۳)، مبارز تیرانداز مزدور شرور را شکست می‌دهد و احترام کشاورزان را به دست می‌آورد، اما از ایجاد تفرقه در زندگی زناشویی مریان و جو استارت ابا می‌کند. با «از دست دادن» این زن، رمز بالقوه‌ی عاشقانه نیز پایان می‌یابد، هم‌زمان شبکه‌ای از قراردادهای عام ایدئولوژیک تقویت می‌شود. چنان‌که ویرجینیا رایت و کسمن می‌نویسد، حرمت مزرعه / منزل در فیلم‌های وسترن کلاسیک غالباً بر وصال جنسی، که شامل زمین و تملک نمی‌شود، ارجحیت دارد. (۲۱)

باین حال، تمام داستان‌ها رمزهای هرمنوتیکی^۱ بنیادین خود را حل و فصل نمی‌کنند. نئورئالیسم ایتالیایی غالباً برای روایت داستان‌های نه‌چندان سراسر است و کم‌تر هدایت‌شده‌ی خود تحسین می‌شوند؛ به طوری که کاراکترها همیشه به اهداف خود دست نمی‌یابند: آیا فرانچسکو در فیلم رُم، شهر بی دفاع (روبرتوروسلینی، ۱۹۴۵) به مارچلو باز خواهد گشت؟ آیا ریچی در فیلم دزد دوچرخه (ویتوریو دسیکا، ۱۹۴۸) دوچرخه‌ی دیگری به دست خواهد آورد؟ خانواده چگونه به حیات خود ادامه خواهد داد؟ قصه‌ی یک فیلم ممکن است به حدی تکه‌تکه شود که دیگر مشخص نباشد چه چیزی لازمه‌ی «تکمیل» آن است. اگر فیلمی به دنبال گروهی از کاراکترها، یا چندین کاراکتری که به گنگی تعریف شده‌اند، گسترش یابد، همچون فیلم پاییزا (روبرتوروسلینی، ۱۹۴۶)، دیگر به جای حل و فصل داستان اصلی به مجموعه‌ای از صحنه‌های مجزا تبدیل می‌شود که به اشکال گوناگون فرجام می‌یابند؛ چنین فیلم‌هایی را شاید بیش‌تر درون‌مایه‌های کلی وحدت و انسجام بخشد تا کنش‌های کاراکترهای خاص. می‌توان از فیلم‌هایی چون روگو پاک

۱. hermeneutic code: به عناصر داستانی‌ای اشاره دارد که منجر به پرسش‌هایی برای مخاطب می‌شوند که باید به آن‌ها پاسخ داده شود. مثلاً فیلم غرامت مضاعف با اعتراف والتر نف به قتل فردی آغاز می‌شود که باید در ادامه درباره‌ی آن توضیح داده شود.

(ژان لوک گدار، اوگو گروتی، پی‌یر پانولو پازولینی، روبرتوروسلینی، ۱۹۶۳)، شش نفر در پاریس (کلود شابرول، ژان دوشه، ژان لوک گدار، ژان دانیل پوله، اریک رومر، ژان روش، ۱۹۶۵)، یا داستان‌های نیویورک (وودی آلن، مارتین اسکورسیزی، فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۸۹) به عنوان نمونه‌های افراطی چنین فیلم‌هایی نام برد که هر یک از فیلم‌های کوتاه تشکیل یافته‌اند.

بنابراین، تقسیم‌بندی داستان به کاراکترها، کنش‌ها و رویدادها آغازی است برای شناسایی و تحلیل این که «گشودگی» چگونه در سطح داستان عمل می‌کند. تمام داستان‌ها به مساوات به فرجام نمی‌رسند، زیرا منطق علت و معلولی، پیوستگی زمانی و مکانی و کردار کاراکترها، همگی، بر وجود رمزهای کنشی غالب و تکمیل نهانی آن‌ها تأثیر می‌گذارند. تحلیل فرجام داستان به منتقدان امکان می‌دهد فیلم‌ها را به دسته‌های بزرگ‌تری تقسیم‌بندی کنند؛ آن‌هایی که داستان‌های شان به فرجام می‌رسند و آن‌هایی که به نسبت ناتمام می‌مانند. پیش از آن که این دو دسته‌ی کلی را توصیف کنیم، باید چارچوب دومین عنصر روایت سینمایی یعنی گفتمان روایت را مشخص کنیم.

گفتمان روایت

گفتمان روایت بُعد «بیانگری» متن است که در آن صدای روایت، سبک گفتمان و دیدگاه عمل می‌کنند. روایتگری، طبق تفکر ژنت، فرایندی است که داستان می‌تواند از طریق آن به درجات گوناگون «طبق یک دیدگاه یا دیدگاه دیگری» بیان شود و چشم‌انداز بیننده را اداره کند. (۲۲) ژنت تولید روایت را براساس زمان (زمان داستان نسبت به زمان گفتمان)، وجه (نوع دریافتی که صدای روایت از داستان دارد) و حالت (نوع باز نمود گفتمانی به کار رفته) تقسیم‌بندی می‌کند. (۲۳) وضعیت صدای روایت یکی از دل‌نگرانی‌های بزرگ‌تر در تحلیل گفتمان روایت است؛ این کتاب، در

کاربرد سینمایی اصول ژنت، چشم‌انداز روایتگری را براساس کانونی‌سازی^۱ مشخص می‌کند.

گفتمان روایت شامل شبکه‌ای از دستگاه‌های روایتگری می‌شود که درون متن سینمایی کار می‌کنند. این دستگاه‌ها شامل روایتگری برون‌تصویری^۲، گزینش و آرایش عناصر روایت‌شده‌ی داستان (از جمله الگوهای مونتاژی)، موسیقی‌های مابینی، مندرجات یا اشارات فرامتنی و بینامتنی و نسبت‌های صدا به تصویر می‌شوند. از طریق تولید گفتمان است که صدای مشخص روایت می‌تواند ساخته و پرداخته شود؛ زیرا چنان که ماری آن‌دن می‌نویسد: «"صدای" روایت مقدم بر گفتمان نیست و آن را تعیین نمی‌کند. بلکه ایده‌ی صدا از ساختار و فرم گفتمان ظهور می‌کند.» (۲۴) بنابراین، گفتمان روایت تا حدودی شبیه واژه‌ی گفتمان در تعریف رولان بارت است، چون «واحد‌ها، قوانین و قواعد هنری» خود را دارد. برای ارائه‌ی یک تحلیل متنی قانع‌کننده باید نخست دستگاه و ویژه‌ی روایتگری متن را بررسی کنیم تا بتوانیم تمامیت آن را درک کنیم. (۲۵)

هدف ما توضیح ضرورت بررسی داستان فیلم برای حدود فرجام آن و بررسی گفتمان روایت برای دستگاه‌های بستانار است. بستانار غالباً قاب‌بندی سبکی متن و داستان را در بر می‌گیرد، ممکن است متن را با نقش‌مایه‌های موازی قاب‌بندی و روایت را با اعمال عناصر آغازین و پایانی مشابه کروشه‌بندی کند، به راوی اصلی بازگردد و از ترفندهای بستانار گفتمانی برای خاتمه دادن به روایتگری بهره‌گیرد. موازی‌سازی به کروشه‌بندی متن از طریق حفظ ثبات در نسبت‌های ساختارهای متنی به گسترش داستان کمک می‌کند.

۱. focalization: چه کسی می‌بیند؟

۲. narration-voice-over (یا: صدای برون‌تصویری (over-voice)): به صدا یا روایتگری‌ای اطلاق می‌شود که گوینده‌ی آن درون تصویر مشاهده نمی‌شود و در صحنه حضور ندارد. صدای گوینده بر تصویر نهاده می‌شود و صرفاً مخاطبان، و نه کاراکترها، آن را می‌شنوند. در فیلم مرد آرام، صدای پدر لایرگن را چندین بار به عنوان راوی می‌شنویم.

فرجام زمانی که دو داستان مرتبط هم‌زمان فرجام می‌یابند (مانند توفیق نمایش موزیکال و پیوند عاشقانه‌ی کاراکترهای اصلی خارج از فضای موزیکال) مستحکم‌تر می‌شود؛ هم‌زمان، تناوب سکانس‌های موزیکال و عاشقانه به فرو بستن ساختار روایتگری کمک می‌کند. متن با تناوب صحنه‌های موازی (مانند سختی کار و تلاش مکرر در تمرین‌های موزیکال در مقایسه با تحول خودجوش داستان عشقی) روایتگری خود را هدایت و یکپارچه می‌کند. راهبرد گفتمانی موازی‌سازی به صورت تنگاتنگی با گسترش داستان همکاری می‌کند تا روایتی به قدرت یک‌دست خلق کند.

کروشه‌بندی از طریق سکانس‌های آغازین و پایانی مشابه یا از طریق ترکیبات عناصر روایت به فیلم داستانی امکان می‌دهد یک وحدت چرخه‌ای برای روایت خود برقرار و حفظ کند. به کارگیری موقعیت‌های همسان برای آغاز یا پایان فیلم می‌تواند داستان را به طرز دراماتیک یا طنزگونه تحت اختیار روایتگری بسیار مهارشده‌ای نگه دارد. هم‌زمان، چنین کروشه‌بندی‌ای ثابت می‌کند راوی همواره می‌دانسته داستان به کجا ختم می‌شود. مثلاً فیلم یکشنبه‌ی غم‌انگیز (برتران تاورنیه، ۱۹۸۴) با نمایی از پیرمرد نقاش لادمیرال، که در باره‌ی پیرامون خویش و نقاشی‌هایش می‌اندیشد، آغاز و پایان می‌گیرد و از نمای تکراری درختی در آغاز و پایان استفاده می‌شود. به همین صورت، بُردول در بحث در باره‌ی فیلم وینچستر ۷۳ (آنتونی مان، ۱۹۵۰) به نماهای تکراری آغازین و پایانی فیلم اشاره می‌کند: «آخرین نما، که به نمای نزدیک تفنگ منتهی می‌شود، دقیقاً اولین نمای فیلم را تکرار می‌کند و به وضعیت پایدار روایتگری باز می‌گردد.» (۲۶) قاب‌بندی در جایگاه یک راهبرد آشکار روایت‌گرایانه نشانگر بستار است.

تصاویر البته تنها عناصر اصلی کروشه‌بندی گفتمانی نیستند. افزون بر نماهای مشابه، سکانس‌های آغازین و پایانی ممکن است شامل روایتگری برون‌تصویری و درون‌مایه‌های موسیقایی باشند که نخست الگوهای

معنارسانی خود را برقرار و سپس آن‌ها را به اتمام می‌رسانند. به روایتگری برون‌تصویری، کمی جلوتر، هنگام توصیف چگونگی بازگشت فیلم به راوی اصلی خواهیم پرداخت. اما نخست، لازم است توضیح مختصری درباره‌ی کاربرد موسیقی سرآغاز و تکرار شونده ارائه شود. موسیقی آشکارترین نیروی تداوم در سینماست. چنان که بُردول می‌نویسد: «موسیقی در سکانس تیتراژ قادر است تا نقش مایه‌های آتی را پی‌ریزی کند، حتی آن‌ها را به اسامی بازیگران پیوند بزند.» (۲۷) موسیقی، مانند حرکت دوربین، ترکیب‌بندی همسان نماها و تیتراژ بیننده را درون متن فیلم قرار می‌دهد. موسیقی پس از بسط یافتن در سراسر فیلم می‌تواند بازگردد و در جایگاه ترفند بستار، حاکی از پایان گفتمان روایت باشد. کروشه‌بندی فیلم شباهت زیادی به قرار دادن غش‌گیرهای سبکی به دور داستان دارد، بر پایان و فرم برنامه‌ریزی‌شده‌ی فیلم دلالت می‌کند.

بازگشت به راوی اصلی یکی از راهبردهای کم‌تر عینی ولی از موفق‌ترین آن‌ها برای خاتمه دادن به تألیف، یا فرایند تولید گفتمان، به شمار می‌آید و شگردی تقریباً انتزاعی است، زیرا ایده‌ی «راوی سینمایی» همواره یکی از پیچیده‌ترین مفاهیم مطالعات سینما بوده است. درحالی‌که سینما بسیاری از رمزهای روایتگری مختص به خود را دارد، مطالعات سینما در چندین دیدگاه بنیادین روایتگری با منتقدان ادبی اشتراک دارد. ژنت تحقیقات گسترده‌ای در شناسایی کارکردهای گوناگون روایتگری انجام داده است و آثار او از تأثیرگذارترین منابع برای مطالعات سینما به شمار می‌آیند: «روایتگری، با راوی و مخاطبش، خیالی یا نه، بازنموده یا نه، ساکت یا پُرگو، همواره در آن چیزی حضور دارد که برای من... یک عمل ارتباط است.» منظور ژنت این نیست که باید یک نظریه‌ی ارتباط سفت‌وسخت را برای مطالعه‌ی روایت برگزید؛ بلکه تأکید می‌کند راوی ساختاری

۱. منظور از «غش‌گیر» کتاب یا واژه‌ی انگلیسی آن «bookends» قطعات فلزی، چوبی و غیره است که برای استوار نگه داشتن کتاب‌ها در قفسه در کنار آن‌ها قرار می‌دهند.

است که به گفته‌ی او «داستانی را برای من بیان می‌کند، من را به شنیدن آن چیزی دعوت می‌کند که در حال بیان شدن است؛ و این دعوت، چه اعتمادپذیر باشد چه فریبنده، به یک حس انکارناپذیر روایتگری است و بنابراین، به راوی شکل می‌دهد.» (۲۸) خواننده یا تماشاگر همواره به میزان گوناگونی حضور راوی را درک می‌کند، زیرا طیف وسیعی از رسانندگی را در بر می‌گیرد. بنابراین، وظیفه‌ی منتقد پاسخ دادن به این پرسش است که راوی دقیقاً «تا چه اندازه» در یک متن بخصوص حاضر یا غایب است.

آندره گودرو راه رُنت را ادامه می‌دهد و می‌گوید راوی سینمایی هرگز قادر نخواهد بود «حضور خود را کاملاً پنهان کند و اثرات فعالیت یا نشانه‌های ارتباط کلامی خود را محو کند.» (۲۹) راوی سینمایی، مانند همتای ادبی خود، ممکن است شخصیت‌های گوناگونی به خود بگیرد که البته هر «شخصیت» را بیننده یا خواننده درک و تعیین می‌کند. درحالی‌که بسیاری از این تحلیل‌های راوی رابطه‌ی نزدیکی با الگوهای زبان‌شناسی دارند، الگوهای دیگر نیز حضور همیشگی و منحصر به فرد راوی را درون هر یک از متون روایتی^۱ امکان‌پذیر می‌کنند. بُردول، در مقابل، از مشخص کردن «راوی سینمایی» پرهیز می‌کند و به جای آن الگوی روایت‌گرایانه‌ی بیننده‌محورتری را عرضه می‌کند: تحت شرایط بخصوص روایت، تماشاگران رهنمون می‌شوند تا راوی را بنا کنند. «در چنین شرایطی، باید به یاد داشت که این راوی محصولی مختص به اصول سازمان‌دهی، عوامل تاریخی و ذهنیت بینندگان است.» (۳۰) این رویکرد به طور دقیقی این امکان را فراهم می‌کند که راوی حاصل خود روایتگری باشد تا یک راوی گسیل‌شده‌ی تحمیلی از جانب الگویی ارتباطی که منبع بنیادین تمام فیلم‌هاست. با وجود این، رویکرد بُردول به روایتگری امکان می‌دهد

۱. برخی از نویسندگان از واژه‌ی «روایی» برای صفت «روایت» استفاده می‌کنند، مثلاً «وضعیت روایی» را برای narrative situation به کار می‌برند. من در عوض از واژه‌ی «روایتی» استفاده کرده‌ام که از واژه‌های مصوب فرهنگستان است؛ مانند فیلم روایتی (narrative film). [سینما و تلویزیون] فیلمی که به شرح یک ماجرا یا بیان یک داستان می‌پردازد.

تا ارتباطی، خودمانی و حتی حيله‌گر باشد و همه‌ی این حالات به ما امکان می‌دهند تا ادعا کنیم تماشاگران راویان را از طریق سرخ‌های گفتمان روایت می‌سازند.

روایت‌گری و صدای روایت

روایت‌گری را نباید همیشه به انسان حقیقی تقلیل داد؛ بلکه راوی، یا یک نظام صداها، روایت، باید در الگوی روایت‌گری ساخته و پرداخته شود. صدای روایت مجموعه‌ای بر ساخته از سرخ‌های روایت‌گری است که روایت‌گری فعال داستان را مشخص می‌کند. گفتمان روایت وضعیت روایت (روایت‌گری اول شخص، دیدگاه روایت، کانونی‌سازی روایت، خطاب مستقیم و روایت‌گری تحلیلی دانای کل) و همچنین تولید وضعیت روایت مورد نظر را در بر می‌گیرد. سخن از صدای روایت به ما امکان می‌دهد روایت متنی (میان‌نوشته‌ها، حرکات آشکار خودآگاهانه‌ی دوربین و مونتاز) را از راویانی که کاراکترهای درون فیلم‌اند تفکیک کنیم. این تمایز دقیقاً همان چیزی است که نظریات ارتباط کلامی قادر به ساخت آن نیستند، زیرا شاید بتوان گفت کاراکترها در آن نظریات به اندازه‌ی خود متن «ارتباط کلامی» برقرار می‌کنند. ما این‌جا از صدای روایت به عنوان گروهی از تکنیک‌های روایت‌گری سخن می‌گوییم، مانند اصول مونتاز و موسیقی‌های مابینی یا یک راوی که در فیلم نهاده شده است؛ این تکنیک‌ها می‌توانند مشترکاً یک شخصیت یا حضور روشنی را خلق کنند. گفتمان روایت به این طریق بسیار فراتر از راوی است، زیرا دستگاه روایت‌گری درونی را تولید و منظم می‌کند. چنان که ادوارد برانینگان می‌نویسد، بهتر است واژه‌ی گفتمان را به «تمامت معنایی که دستگاه متنی خلق می‌کند» اختصاص داد و «روایت یا ارتباط کلامی را برای اطلاق به زیر مجموعه‌ای که اشاره به موضوع فعالیت دارد؛ یعنی گفتن، دیدن یا شنیدن نگه داریم.» (۳۱)

ایده‌ی روایت‌گریانه‌ای که در این‌جا مطرح می‌شود برداشت متعارف‌تری